Encartes
ISSN 2594-2999, Bajo licencia Creative Commons
encartesantropologicos@ciesas.edu.mx

Ortiz Cadena, Kenia

Performance feminista “Un violador en tu camino”. El cuerpo como territorio de resistencia y subversiva resignificación

Encartes, vol. 4, núm 7, marzo 2021-agosto 2021, pp. 265-291
Enlace: https://doi.org/10.29340/en.v4n7.179
Kenia Ortiz Cadena ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1159-8939

REALIDADES SOCIOCULTURALES

PERFORMANCE FEMINISTA “UN VIOLADOR EN TU CAMINO”. EL CUERPO COMO TERRITORIO DE RESISTENCIA Y SUBVERSIVA RESIGNIFICACIÓN

FEMINIST PERFORMANCE “UN VIOLADOR EN TU CAMINO (A RAPIST IN YOUR WAY)”. THE BODY AS A TERRITORY OF RESISTANCE AND SUBVERSIVE RESIGNIFICATION

Kenia Ortiz Cadena*

Resumen: La *performance* “Un violador en tu camino” surge en Chile a finales de 2019, y luego se reproduce en cerca de trescientas ciudades de todos los continentes. En este artículo se contextualiza la *performance* considerando el feminismo y el arte feminista, movimientos significativos por su capacidad de acción. Después se examina su narrativa a la luz del pensamiento de Segato y otras autoras, quienes han mostrado cómo la violencia sexual está asociada con una estructura de poder patriarcal. Finalmente, se analiza esta manifestación considerando su carácter performativo, cuya expresión hace del cuerpo un territorio de resistencia y resignificación, retomando las ideas de Turner y Butler sobre la *performance* como un “drama social” *liminoid* y antiestructura.

Palabras claves: Violencia contra las mujeres, patriarcado, feminismo, cuerpo, *performance*.

FEMINIST PERFORMANCE “UN VIOLADOR EN TU CAMINO (A RAPIST IN YOUR WAY)”. POETRY IN THE BODY AS A GROUND FOR RESISTANCE AND SUBVERSIVE RESIGNIFICATION

Abstract: The performance “Un violador en tu camino” was created in Chile in late 2019 and it was later reproduced in nearly 300 cities across all continents. This article contextualizes the performance considering feminism and feminist art as significant movements, due to their ability of action. We then examine the

* Universidad de Guadalajara.

ISSN 2594-2999, Bajo licencia Creative Commons
Encartes 7 • marzo 2021-agosto 2021, pp. 265-291
Recepción: 6 de mayo de 2020 • Aceptación: 8 de agosto de 2020
https://encartes.mx

narrative of the performance under the eye of Segato and other authors that have shown how sexual violence is related to a patriarchal power structure. Finally, this manifestation is analyzed, given its performative nature, the expression of which turns the body into a ground for resistance and resignification, revisiting ideas by Turner and Butler on the performance as a *liminoid*, anti-structural and "social drama".
Keywords: Violence against women, patriarchy, feminism, body, performance.

El patriarcado es un juez,
que nos juzga por nacer
y nuestro castigo
es la violencia que no ves.
El patriarcado es un juez,
que nos juzga por nacer
y nuestro castigo
es la violencia que ya ves.
Es femicidio.
Impunidad para mi asesino.
Es la desaparición.
Es la violación.
Y la culpa no era mía, ni dónde
estaba, ni cómo vestía.
Y la culpa no era mía, ni dónde
estaba, ni cómo vestía.
Y la culpa no era mía, ni dónde
estaba, ni cómo vestía.
Y la culpa no era mía, ni dónde
estaba, ni cómo vestía.
El violador eras tú.
El violador eres tú.
Son los pacos.
Los jueces.
El estado.
El presidente.
El estado opresor es un macho
violador.
El estado opresor es un macho
violador.
El violador eras tú.
El violador eres tú.
Duerme tranquila, niña inocente,
sin preocuparte del bandolero,
que por tu sueño dulce y sonriente
vela tu amante carabinero.
El violador eres tú.
El violador eres tú.
El violador eres tú.
El violador eres tú.

Letra de la *performance* "Un violador en tu camino", Colectiva LASTESIS (2019a, 2019b)

Introducción

La performance "Un violador en tu camino" surgió de la colectiva chilena LASTESIS como parte de una obra artística más extensa sobre la violación, pero su presentación se vio interrumpida por el estallido social ocurrido en Chile en octubre de 2019. En este contexto, la colectiva reali-

zó una adaptación de la obra artística, interviniendo con cuerpo y voz la plaza Aníbal Pinto de Valparaíso el 20 de noviembre, como protesta por las violaciones de los derechos de las mujeres perpetradas durante la crisis política (ver ilustración 1).[1]

Durante el día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra la Mujer, el 25 de noviembre, las mujeres ocuparon la Plaza de Armas de Santiago y diversos puntos de esta ciudad para evidenciar y denunciar a través de la *performance* la violencia a la que estaban siendo sometidas por parte de las instituciones del Estado chileno (ver ilustración 2).[2] Semanas antes había aparecido muerta la mimo Daniela Carrasco, después de ser detenida por los carabineros, y también había generado gran conmoción el asesinato de la fotoperiodista Albertina Martínez Burgos en Santiago, quien había cubierto la represión de las manifestaciones los últimos meses.

Ilustración 1
Cartel para convocar a la primera *performance*



Fuente: https://www.instagram.com/p/B5EfiHcFyQj/?igshid=fu9dqxr9isza, consultado el 15 de enero de 2021.

Ilustración 2
Cartel para convocar a la segunda *performance* en el día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra la Mujer



Fuente: https://www.instagram.com/p/B5Nl542FjmR/, consultado el 15 de enero de 2021.

[1] Ver el video de la *performance* en https://youtu.be/9sbcU0pmViM, consultado el 15 de enero de 2021.

[2] Ver el video de la *performance* en https://www.instagram.com/p/B5TzGYlFqen/, consultado el 15 de enero de 2021.

Más tarde, la *performance* habitó las calles de Chile en varias ocasiones para exigir la renuncia de autoridades por las violaciones de los derechos humanos de mujeres durante el estallido social. El 3 de diciembre las mujeres mayores de 40 años realizaron un acto de contraocupación a las puertas del Estadio Nacional, recinto que fuera utilizado como centro de detención y tortura durante la dictadura militar de Pinochet.

En este contexto, LASTESIS convocaron a una acción global para reproducir la *performance* el 29 de noviembre, y tuvieron eco en cerca de trescientas ciudades de todos los continentes durante esta jornada y en días posteriores (ver ilustración 3). En América las mujeres intervinieron las calles en prácticamente todos los países. En Europa la *performance* se dio simultáneamente en Alemania, Austria, Bélgica, Chipre, Eslovaquia, España, Finlandia, Francia, Grecia, Irlanda, Italia, Países Bajos, Polonia, Portugal, Reino Unido, República Checa, Suecia, Suiza y Turquía (ver ilustración 4).

Ilustración 3
Convocatoria para realizar la *performance* en todo el mundo



Fuente: https://www.instagram.com/p/B5X2BJ2lJ4H/, consultado el 15 de enero de 2021.

Ilustración 4
Mujeres en Bilbao interpretan la *performance* el 19 de diciembre de 2019



Fuente: https://www.ecuadoretxea.org/mas-de-un-millar-de-mujeres-replican-en-bilbao-la-accion-un-violador-en-tu-camino-las-tesis/, consultado el 15 de enero de 2021.

En Asia, "Un violador en tu camino" se escuchó en India, Israel, Japón, Kurdistán y Líbano. En África las mujeres ocuparon las calles de Kenia, Marruecos, Mozambique y Túnez. Y en Oceanía los cuerpos femeninos se expresaron en Australia y Nueva Zelanda.[3] La letra de la *performance* fue traducida al mapuche, quechua, japonés, portugués, griego, hebreo, italiano, vasco, catalán, gallego, asturiano, alemán, hindi, francés, inglés, turco, árabe e incluso al lenguaje de señas, entre otros.[4]

La narración de la *performance* tuvo algunas adaptaciones o fue acompañada de consignas propias, de acuerdo con el contexto de cada país. En la India las mujeres incorporaron estrofas para dar cuenta de las particularidades de su sistema patriarcal: "en el nombre de la casta, en el nombre de la religión, desaparecemos, somos explotadas, llevamos la peor parte de la violación y la violencia en nuestros cuerpos" (EFE, 2019). En la versión brasileña la parte dedicada a los carabineros muestra la indefensión de las niñas incluso en sus hogares y bajo la supuesta protección del Estado. Además en un verso se exigió "justicia para Marielle Franco", socióloga feminista, política brasileña y militante de los derechos humanos con una importante labor en las *favelas*, que fue asesinada por agentes del Estado el 14 de marzo de 2018 (Ruge, 2019).

En México la penúltima parte de la narrativa fue modificada: "Duerme tranquila, niña inocente, sin preocuparte del bandolero, que por tus sueños, dulce y sonriente, hacemos arte callejero". En diversas ciudades del país se sumaron consignas tales como: "El Estado no me cuida, me cuidan mis amigas"; "Abajo el patriarcado que va a caer, que va a caer, arriba el feminismo que va a vencer, que va a vencer"; "Tiemblen, tiemblen los machistas, que América Latina será toda feminista" (ver ilustración 5). En este país, en Ciudad Juárez, las mujeres salieron a la calle por enésima ocasión para evidenciar la estructura de poder que opera detrás de los múltiples feminicidios en su localidad y denunciar la complicidad de las autoridades de gobierno: "Es la chota, la UACJ, la Fiscalía, el Estado

[3] Para mayor información sobre las ciudades donde se realizó la *performance* y ver los videos correspondientes, consultar el *Mapa mundial de ciudades donde se realizó la* performance *"Un violador en tu camino"*, recuperado de http://u.osmfr.org/m/394247/, consultado el 15 de enero de 2021.

[4] Ver versión mapuche (La Tercera, 2019) en https://youtu.be/xwiAlqPDaYg, consultado el 15 de enero de 2021.

feminicida, es Corral y Cabada", en alusión a la policía, las instituciones universitarias donde se llevan a cabo prácticas de acoso, el alcalde y el gobernador del estado (Martínez, 2019). En Guadalajara la *performance* se realizó frente a Palacio de Gobierno y en recintos universitarios como la Feria Internacional del libro (FIL), que es organizada por la Universidad de Guadalajara, y en el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, en ambos casos para evidenciar el acoso sexual que las estudiantes experimentan en estos espacios.[5]

Ilustración 5
"Un violador en tu camino" en la ciudad de México el 29 de noviembre de 2019

Fuente: https://www.instagram.com/p/B5iGwFHgNdc/?igshid=ai-0r0o9zzdvi



En Marruecos la letra de la *performance* se orientó hacia la libertad del cuerpo, se hizo hincapié en luchar por los derechos individuales de las mujeres, la despenalización de la interrupción del embarazo y de las relaciones sexuales fuera del matrimonio (Barranco, 2020). Las mujeres salieron a las calles para expresar con sus cuerpos y con sus voces.

En la mayoría de los países donde las mujeres ocuparon las calles con la *performance* hubo reacciones. Entre éstas destaca lo ocurrido en Turquía, donde fueron detenidas siete activistas en Estambul, al ser acusadas por la fiscalía turca de "ofensa al Estado". Y como protesta ante lo ocurrido, pasados unos días un grupo de diputadas entonó "Un violador en tu camino" en la Asamblea Nacional de Turquía, mientras otras mostraban fotografías de mujeres asesinadas por sus parejas (NIUS, 2019). Posteriormente, cientos de mujeres volvieron a dar vida a la *performance* en la Plaza del Bósforo de Estambul, sin que esta vez la policía interviniera (Cooperativa, 2019).

[5] Ver los videos de la intervención disponibles en la versión digital de este artículo: https://encartesantropologicos.mx/ortiz-performance-feminista-violador-camino

¿Quién soy yo?
Yo soy el pilar y el cimiento, ¡libre!
Libre con mi conciencia y en mis pensamientos.
Libre en mi corazón y en mi cuerpo.
¿Y quién eres tú para mandarme?, ¡libre!
Responsable, capaz, entera y completa.
¿Y quién eres tú para menospreciarme?
Violador abusador, yo soy poderosa.
¡Y el violador eres tú!
¡Y el violador eres tú, y tú, y tú!
Es la justicia, la policía, el poder, el Estado.
No me importa esta justicia,
y no me importa el gobierno,
¿dónde está esa justicia?, quieren que viva en coma.
¡Libre!
Escúchame opresor, ¡escúchame!
Escúchame juez, ¡escúchame!
Escúchame mandatario, ¡escúchame!
Yo soy la que elige, ¡libre, libre, libre!
Yo soy la que elige y no ustedes, ¡ustedes!
Yo soy la que elige, ¡libre, libre, libre!
Yo soy la que elige y no ellos, ¡ellos!
¡Libre!
Libre con mi cuerpo y mi ropa.
Libre con mi vida.
¿Y tú quién eres para prohibirme?
Violador abusador, yo soy poderosa.
¡Y el violador eres tú, y el violador eres tú!
¡El violador eres tú, tú, y tú!

Fuente: Barranco (2020).

La narrativa de la *performance* se inspiró en las reflexiones teóricas de Rita Segato (2016), quien ha señalado cómo la violencia patriarcal, misógina y homofóbica se revela como síntoma de nuestra era. Y ante esta expresión de la violencia, la *performance* tuvo una presencia importante a nivel mundial, porque contiene una narrativa que es transversal a todos los contextos y con la cual se identifican las mujeres independientemente de su nacionalidad. Además, la intervención, por su enunciación performativa, hace del cuerpo un territorio de resistencia y resignificación. Y en el ámbito global configura una *communitas* espontánea de mujeres en oposición a la red de corporaciones económicas y políticas, que según señala Segato (2016), ejercen sistemáticamente la violencia física sobre ellas.

Para el desarrollo de este trabajo, primero se sitúa la intervención "Un violador en tu camino" en el feminismo y el arte feminista, movimientos

significativos por su crítica estructural al sistema de poder patriarcal y su singular capacidad de acción. Posteriormente, se examina la narrativa de la *performance* a la luz del pensamiento de Segato y otras autoras que han mostrado cómo la violencia sexual o el control del cuerpo femenino o feminizado está asociado a esta estructura de poder patriarcal. Finalmente, se analiza esta manifestación considerando su carácter performativo, cuya expresión hace del cuerpo un territorio de resistencia y resignificación, retomando la idea de *performance* de Turner (1982, 2007) y Butler (1988, 2002) como un "drama social" *liminoid* y antiestructura. Se mostrará también cómo la reunión de las mujeres, al dar vida a la *performance*, crea una *communitas* espontánea, que hace de los cuerpos singulares una concatenación de cuerpos colectivos a escala global, articulando el territorio íntimo con el colectivo.[6]

La *performance* en el mar feminista

Las luchas políticas de las mujeres han tenido una expresión importante desde el siglo XVIII, con su acento a partir de 1850. La iniciativa de LASTESIS y su circulación en diversas partes del mundo se inscribe en este proceso histórico, con particular presencia en las olas feministas contemporáneas por su crítica y rompimiento con el Estado.

En el mar feminista se suelen identificar tres grandes olas, con las reconocidas limitaciones que cualquier categorización implica. La primera ola abarca la movilización en torno al sufragio femenino, se extiende desde

[6] Este trabajo es un estudio cualitativo, de carácter descriptivo. Se recabaron los datos empíricos mediante participación observante en las dos principales *performances* en Guadalajara, México –una frente a Palacio de Gobierno el día 30 de noviembre y la otra en la Feria Internacional del Libro el 6 de diciembre de 2019–, así como en sucesivas marchas y manifestaciones feministas donde la *performance* ha sido utilizada como un recurso expresivo. En esos momentos se recabaron testimonios de manera informal, se tomaron fotografías y videos. También se hizo una indagación en 66 fuentes electrónicas, integradas por páginas, periódicos y revistas. Para validar la veracidad de estas fuentes, se contrastó su información con la proporcionada en las redes sociales de LASTESIS y de otras colectivas feministas a través del *Mapa mundial de ciudades donde se realizó la performance "Un violador en tu camino"* (Umap, 2019). Dicho mapa se construyó con la participación de todas estas colectivas y en él se pueden consultar sus cuentas en redes sociales como Instagram, YouTube y Facebook.

la Convención de Seneca Falls de 1848 hasta el establecimiento del voto en Estados Unidos, en 1920. La segunda ola se eleva con los movimientos radicales de los años 60, cuyas luchas consideraban que el sufragio había sido una meta política estrecha, en especial cuando la comparaban con su aspiración de realizar una transformación profunda de la sociedad. La tercera ola, que surge a partir de los 90, centra su crítica en el universalismo de las propuestas de las feministas de los sesenta, que postulaban como deseable un modelo único de liberación femenina surgido entre mujeres blancas, urbanas, heterosexuales y de clase media. Las mujeres de la tercera ola han resaltado que tal perspectiva pasó por alto la especificidad cultural del Sur Global y las identidades no heterosexuales y binarias, así como las diferencias socioeconómicas (Cano, 2018).

"Un violador en tu camino" se eleva entre la segunda y tercera ola: retomando las consignas sobre la libertad del cuerpo y haciendo evidente la violación sexual que desde los años sesenta ya se denunciaba en el movimiento feminista; pero en ella también existe una clara crítica y ruptura respecto de la política del Estado. Tal postura, que implica la denuncia de las estructuras del poder patriarcal, incluyendo al Estado, se ha ido cristalizando desde los años sesenta en el movimiento feminista, producto de la observación y las experiencias acumuladas.

Pero también la *performance* se inscribe en una serie de acciones de un movimiento identificado como arte feminista en América Latina, que tuvo su gestación en el contexto de la segunda ola feminista y se ha extendido hasta la tercera, y que incluye a una cantidad considerable de colectivas de artistas independientes. Este movimiento se ha caracterizado por denunciar "las dictaduras militares, la desaparición de personas, los gobiernos antidemocráticos, la pobreza y precariedad de las poblaciones, la persecución a las disidencias sexuales y la violencia extrema contra las mujeres" (Red Conceptualismos del Sur en Milano, 2016: 166), "al tiempo que han colaborado en visibilizar el goce, la sexualidad y el placer como estrategia política de recuperación de nuestros cuerpos" (Milano, 2016: 166).

Y de acuerdo con el análisis que hace Mayer (2009) –referente y precursora de la *performance*, fundadora de Polvo de Gallina Negra, una de las colectivas pioneras del arte feminista en México y América Latina– este movimiento ha ayudado a minar al patriarcado sutil y paulatinamente a través de: a) la visibilización de las mujeres artistas; b) la representación de las experiencias y/o problemáticas de éstas; c) el cuestionamiento y la

desarticulación de los conceptos tradicionales de género; y d) el desarrollo de nuevas formas de pensar la relación entre arte y política, hacia un arte que no sólo busca representar la realidad en el ámbito de lo simbólico, sino que pretende intervenirla. Como veremos, la *performance* "Un violador en tu camino" ha contribuido a desarticular al patriarcado a través de todos estos aspectos. Pero a diferencia de la mayoría de las acciones de arte feminista, que dadas sus fuertes temáticas y su intervención crítica se ven limitadas a intervenir en determinados espacios, esta *performance* tuvo una extraordinaria circulación en todos los continentes, por las razones que se explican en los dos siguientes apartados.

La *performance* impulsada por LASTESIS se suma a las múltiples acciones dentro del movimiento feminista, incluso el acto en sí mismo no habría tenido la misma representación simbólica y capacidad política fuera de la mar feminista. Sin embargo, la intervención también refleja las características propias de las acciones feministas: es un acto espontáneo que responde a una coyuntura particular, pero al mismo tiempo es antiestructura por contribuir a minar al sistema patriarcal; invierte lo normativo a lo lúdico y corporal; resignifica a las mujeres y crea sentidos comunitarios, elementos se describen más adelante.

Cada acción del feminismo se enriquece de las otras acciones, muestra de ello son las propias sucesiones de las olas feministas, pero también el feminismo existe y cobra identidad gracias a estas diferentes incursiones. "Un violador en tu camino" ha inspirado a muchas colectivas y artistas feministas para dar vida a otras intervenciones artísticas; pero también se ha convertido en una especie de "himno" feminista en el ámbito mundial, sus versos se escuchan en las marchas y en los actos de protesta.

A poco más de un año de haberse realizado la primera *performance* en Chile, LASTESIS mantienen una actividad importante, tienen una presencia relevante en su país y en todo el mundo; en Instagram cuentan con más de 300 mil seguidores y han emprendido acciones conjuntas con otras colectivas, como las Pussy Riot de Rusia, con quienes crearon el "Manifesto Against Police Violence".[7] El 12 de junio de 2020 los carabineros chilenos interpusieron una demanda en contra de la colectiva, acusándola de amenazas contra la institución y de menoscabar su imagen. Tres meses

---

[7] El video puede verse en https://youtu.be/UPfcb9aTcl0, consultado el 15 de enero de 2020.

después, la revista *Time* incluyó a LASTESIS entre las cien personalidades más influyentes de 2020, por considerar que su *performance* fue un factor de cambio a escala mundial.

La narración: expresión sobre las máximas consecuencias del sistema patriarcal

La narración de la *performance* parte de la identificación del patriarcado como "un juez que nos juzga por nacer" y nos condena a la violencia, y luego se describe al Estado como "represor" y "macho violador". El patriarcado, tal como indican Lerner (1990) y Segato (2016), es la estructura política más arcaica y permanente de la humanidad, no obstante, con el establecimiento del capitalismo y los Estados naciones, esta figura se formaliza y logra su consolidación con el proceso colonizador.

Según señala Lerner (1990), con la revolución agrícola la explotación del trabajo humano y la explotación sexual de las mujeres quedaron ligadas; los sistemas de parentesco tendieron a pasar de la matrilinealidad a la patrilinealidad y surgió la propiedad privada. Y la primera apropiación de propiedad privada consistió en la apropiación del trabajo reproductor de las mujeres, lo cual se formaliza con el desarrollo del capitalismo. Al respecto, Federici (2018) sostiene que la caza de brujas en Europa, que alcanzó su punto máximo entre 1580 y 1630, se desarrolló como un mecanismo para controlar el cuerpo de las mujeres por parte del Estado y así constituir el sistema capitalista. Se despojaron de los saberes sobre fertilidad a las mujeres y se institucionalizaron, en beneficio del control de la natalidad, la creación de la fuerza de trabajo y la acumulación originaria. Es así que "la división sexual del trabajo fue sobre todo una relación de poder..., un inmenso impulso a la acumulación capitalista" (p. 206).

Segato identifica un vínculo entre el patriarcado y el proceso colonial, circunstancia que favoreció la consolidación de las estructuras de poder del primero. Según esta autora, las agencias de las administraciones coloniales se vincularon con los hombres conquistados, ya que el patriarcado les confería las atribuciones de la caza, el contacto con las aldeas, parlamentar o guerrear. Sin embargo, la posición masculina ancestral se ve transformada "por este papel relacional con las poderosas agencias productoras y reproductoras de colonialidad" (Segato, 2016: 115). Así como ocurre la emasculación de los mismos hombres en el frente blanco, que les muestra la relatividad de su posición masculina al sujetarlos al domi-

nio soberano del colonizador, también este proceso "es *violentogénico*, pues oprime aquí y empodera en la aldea, obligando a reproducir y a exhibir la capacidad de control inherente a la posición de sujeto masculina en el único mundo ahora posible, para restaurar la virilidad perjudicada en el frente externo" (Segato, 2016: 116).

A diferencia de Lerner (1990) y Segato (2016), Lugones (2014) considera que en algunas sociedades precoloniales, como entre los yorubas, no existía el patriarcado. Para esta autora el sistema de género se consolidó con el avance de los proyectos coloniales y con la instauración de la modernidad. Según Lugones (2014), el sistema moderno-colonial de género tiene un lado visible/claro y uno oculto/oscuro. El lado visible de la colonialidad construye hegemónicamente las relaciones de género; define el dimorfismo biológico, el heterosexualismo y el patriarcado; de hecho, constituye el significado mismo de "hombre" y "mujer" en el sentido moderno. Mientras que el lado oculto del sistema de género en la colonia y hasta la actualidad ha sido completamente violento; los cuerpos diversos y racializados "fueron reducidos a la animalidad, al sexo forzado con los colonizadores blancos, y a una explotación laboral" (p. 71).

Federici (2018), Segato (2016) y Lugones (2014) coinciden al señalar que la estructura de poder patriarcal se consolidó durante la colonia y se ha extendido hasta el momento, arrastrando consigo el yugo de la violencia contra las mujeres. Incluso, según señala Segato (2016), en las guerras contemporáneas que se caracterizan por sus bajos niveles de formalización, parece estar difundiéndose una convención: la afirmación de la capacidad letal de las facciones antagónicas en "la escritura en el cuerpo de las mujeres" (p. 61). Según nos muestra la autora, la violación pública y la tortura de las mujeres representa

> la destrucción del enemigo en el cuerpo de la mujer, y el cuerpo femenino o feminizado es el propio campo de batalla en el que se clavan las insignias de la victoria y se significa en él, se inscribe en él, la devastación física y moral del pueblo, tribu, comunidad, vecindario, localidad, familia, barriada o pandilla que ese cuerpo femenino, por un proceso de significación propio de un imaginario ancestral, encarna (Segato, 2016: 80, 81).

Segato hace una distinción entre la violencia de orden personal (crímenes interpersonales, domésticos y de agresores seriales) y los casos don-

de la violencia de género involucra necesariamente tratamiento cruel y letalidad. Tales agresiones, según señala la autora, representan "femi-geno-cidios", por ser ataques a mujeres con intención de letalidad y deterioro físico, en contextos de impersonalidad, en los cuales los agresores son un colectivo organizado. Es así que los cuerpos pasan a ser el territorio. El poder actúa directamente sobre el cuerpo femenino, "es posible decir que los cuerpos y su ambiente espacial inmediato constituyen tanto el campo de batalla de los poderes en conflicto como el bastidor donde se cuelgan y exhiben las señas de su anexión" (Segato, 2016: 69, 70).

En este contexto de violencia estructural existe una captura del campo criminal por el Estado, particularmente en América Latina. Según indica Segato, "el crimen y la acumulación de capital por medios ilegales dejó de ser excepcional para transformarse en estructural y estructurante de la política y de la economía" (2016: 76). El aparato de Estado y su territorio son interceptados por nuevas realidades jurisdiccionales (empresarial-corporativas, político-identitarias, religiosas, bélico-mafiosas), "que secuestran para sí una influencia importante en la toma de decisiones y en el acceso a recursos" (Segato, 2016: 68).

En consecuencia, según esta autora (2016), no podemos entender la violencia como dispersa, esporádica y anómala: "tenemos que percibir la sistematicidad de esta gigantesca estructura que vincula elementos aparentemente muy distantes de la sociedad y atrapa a la propia democracia representativa" (Segato, 2016: 75). La narrativa de "Un violador en tu camino" encuentra su voz en los planteamientos de Segato (2016), Lerner (1990), Federici (2018) y Lugones (2014), ya que da cuenta de la sistematicidad de esa estructura gigantesca y sus repercusiones.

"Un violador en tu camino" es una expresión sobre las máximas consecuencias a las que el sistema patriarcal ha llevado a las mujeres. La narración también evidencia el entramado de este sistema. *El patriarcado* ha jugado históricamente el papel de *juez*, imponiendo su violencia estructural a las mujeres, como un *castigo* desde el nacimiento. *El feminicidio, la violación, la desaparición*, reconocidos en los versos de LASTESIS, forman parte de la violencia expresiva, de una guerra que encuentra en el cuerpo de las mujeres el territorio para imponer su poder (Segato, 2016).

El *Estado opresor* y *macho violador* se ha configurado históricamente como parte de este sistema de poder patriarcal y colonialista (Federici, 2018; Lugones, 2014; Segato, 2016). En este proceso se ha marginado a la mu-

jer; las estructuras de poder patriarcal han creado una subalteridad que involucra a las mujeres, a los cuerpos diversos o disidentes, y con mayor acento a las mujeres negras e indígenas, racializando sus cuerpos (Lugones, 2014). Además, el Estado ha impulsado un sistema económico que se ha valido de la explotación del cuerpo de la mujer, de su capacidad reproductiva, para la acumulación del capital (Federici, 2018).

Impunidad para mi asesino, el grito compartido en la *performance*, evidencia el entramado de corrupción y la captura del campo criminal por el Estado, haciendo partícipes de este proceso a "los pacos, los jueces y el presidente" (Segato, 2016). La estrofa "duerme tranquila, niña inocente, sin preocuparte del bandolero, que por tu sueño dulce y sonriente vela tu amante carabinero" es una cita del himno de los carabineros de Chile, tomada por LASTESIS para evidenciar irónicamente su contradicción con la realidad.

Ante la violencia expresiva, firmada en la piel de las mujeres como una señal del patriarcado, las mujeres responden con un mensaje claro: "el violador eres tú", con una frase que identifica al atacante públicamente, su identidad y su forma de operar, poniendo en evidencia la complicidad entre la estructura del Estado –policía, jueces, presidente– y el patriarcado. La narrativa de las mujeres en los contextos donde se dio vida a la *performance* es una mirada sobre su espacio inmediato, una denuncia sobre las formas específicas en las que opera esta complicidad.

Las voces de las mujeres en la *performance* son una forma de visibilizar la violencia, una muestra de que se identifica y se entiende este fenómeno estructuralmente. En los versos las mujeres expresan su reconocimiento, su percepción y sus sentimientos más profundos sobre algo que las aqueja en conjunto. Contrario a la venda negra en los ojos que portan las mujeres en la coreografía, en el acto performático activan una mirada sobre su espacio inmediato, haciendo posible así un acto poético (Milano, 2016).

La *performance* también se expresa como un viaje de liberación para la mujer. Las mujeres ocupan el espacio público del que han sido históricamente marginadas y se posicionan políticamente: "la culpa no era mía, ni dónde estaba, ni cómo vestía", "el violador eres tú", mostrando así una narración alternativa a la hegemónicamente impuesta. Este posicionamiento político se visualiza también en las adaptaciones y consignas propias que se integraron en cada país donde cobró vida la *performance*: "Duerme tranquila, niña inocente, sin preocuparte del bandolero, que por

tus sueños, dulce y sonriente, hacemos arte callejero"; "El Estado no me cuida, me cuidan mis amigas"; "Abajo el patriarcado que va a caer, que va a caer, arriba el feminismo que va a vencer, que va a vencer". Es así que en la *performance* las mujeres se resignifican como sujetas políticas, y además crean sentidos de colectividad, cuestiones que serán analizadas a detalle en el siguiente apartado.

El cuerpo como territorio de resistencia y resignificación de la mujer

Si el propio cuerpo de la mujer ha sido el campo de batalla de los poderes en conflicto, el bastidor donde se cuelgan y exhiben las señas de su anexión, debido al proceso de significación que éste encarna en el sistema patriarcal (Segato, 2016), con la *performance* se reconstruye el cuerpo como territorio de resistencia y resignificación. Para situar de esta manera al cuerpo, se concibe la *performance* como un "drama social", como una acción *liminoid* de antiestructura, que activa además sentidos de colectividad o *communitas,* de acuerdo con los planteamientos de Victor Turner (1982, 2007) y Judith Butler (1988, 2002). Desde esta óptica el cuerpo en *performance* se hace territorio de resistencia y subversiva resignificación, ya que cuestiona la representación tradicional de la mujer en el sistema patriarcal y las lógicas de poder que subyacen a éste, al tiempo que se resignifica.

Turner es uno de los estudiosos más importantes de la *performance*; establece articulaciones entre el pensamiento antropológico y la dramaturgia a partir de su trabajo de campo sobre las ceremonias rituales en pueblos no occidentales (Peplo, 2014). Este autor distingue dos tipos de *performances*: la "*performance* cultural", que comprende dramas estéticos y puestas en escena como el teatro, cine, etc., y la "*performance* social". Esta última *performance* tiene como principal manifestación el "drama social", que es definido como un conjunto de unidades no armónicas o disonantes del proceso social que surgen en situaciones de conflicto (Celeste y Ortecho, 2013). El "drama social" rompe con la norma, quebranta la ley, los principios morales y las costumbres. Este rompimiento puede ser deliberado o calculado por una persona o un colectivo, con el objetivo de cuestionar la autoridad o las relaciones de poder constituidas. Ambos tipos de *performances* expresan el carácter reflexivo de la agencia humana, son para Turner un tipo de "metateatro", un lenguaje dramatúrgico que permite reflexionar sobre los papeles y estatus en la vida cotidiana. Es así que las

performances no son simples reflejos o expresiones de la cultura, sino que pueden ser ellas mismas agentes activos de cambio (Citro, 2009).

"Un violador en tu camino" nace como expresión cultural, puesto que era parte de una obra de teatro, pero una vez que es representada en Chile y reapropiada por varias mujeres y colectivas en diversas partes del mundo se convierte en un "drama social", siendo justo esta característica parte de su *performatividad*. La obra de teatro original se adaptó, para convertirse en una protesta contra las violaciones a los derechos de las mujeres en Chile, y paulatinamente ha ido mutando. Las mujeres en diversos contextos del mundo han dado vida a la *performance* integrando sus múltiples experiencias personales y colectivas, y al mismo tiempo han cuestionado la autoridad del sistema patriarcal y subvertido sus valores predominantes.

Turner (1982) asocia la *performance* a un acto liminar, una fase intermedia de transición donde los sujetos pasan por un periodo de ambigüedad, una especie de limbo social que antecede a una nueva condición. Para este autor la liminaridad es lúdica y antiestructura, de tal manera que la *performance* representa un proceso corporal de disolución de la estructura social normativa y todos los derechos y deberes asociados con ella. Lo liminar es considerado como el "no" frente a todos los asertos estructurales, como el reino de la posibilidad pura. Las situaciones liminares son escenarios en los que surge toda posible configuración, idea, relación, nuevos símbolos, modelos y paradigmas, como los semilleros de la creatividad cultural (Turner, 1982, 2007). Con ello Turner (1982) no concibe una inversión estructural en el acto liminar, sino la liberación de las capacidades humanas de cognición, afecto, volición, creatividad, etc., con respecto a las restricciones normativas que definen una secuencia de estados sociales, promulgan los roles sociales y establecen membresías corporativas de una familia, linaje, clan, tribu o nación.

Esta capacidad de experimentación y variación se vuelve más relevante en sociedades en las que el ocio está delimitado del trabajo, y especialmente en todas las sociedades que han sido moldeadas por la revolución industrial. Mientras que las fases liminares de la sociedad tribal son impuestas y no subvierten la forma estructural de la sociedad, en las sociedades industriales los "dramas sociales" liminares son espontáneos y subversivos. A partir de esta consideración, Turner (1982) marca una diferencia entre lo liminar y lo *liminoid*: 1) los fenómenos liminares pertenecen al ámbito productivo, tienden a ser colectivos y situados en ritmos

calendarizados, mientras que los *liminoid* son lúdicos, pueden ser colectivos e individuales y se generan continuamente; 2) los primeros se integran centralmente en el proceso social total, mientras que los segundos se desarrollan en las interfaces y los intersticios de las instituciones, son de carácter plural, fragmentario y experimental; 3) los fenómenos liminares contienen símbolos que tienen un significado intelectual y emocional común para todos los miembros de un grupo; por su parte, los fenómenos *liminoid* tienden a ser más idiosincráticos o extravagantes, son generados por determinados individuos o colectivos y sus símbolos están más cerca del polo personal-psicológico que del polo objetivo-social y; 4) lo liminar tiende a ser funcional para la estructura social, mientras que los fenómenos *liminoid* son críticas sociales o incluso manifiestos revolucionarios, que exponen las injusticias, ineficiencias e inmoralidades de las estructuras y organizaciones económicas y políticas dominantes.

La incursión de la colectiva LASTESIS, como señalamos, se inscribe en el feminismo y el arte feminista, y como muchas de las incursiones de estos movimientos, es un fenómeno *liminoid,* un acto lúdico y experimental que surge de manera espontánea como un intersticio ante la decadencia del Estado patriarcal. Esta intervención critica los principios del sistema patriarcal, ya que desenmascara una moral que cubre la autoridad del Estado bajo un manto de violencia hacia los cuerpos feminizados y pone en entredicho a esa institución. Con la *performance* se expone la injusticia, la violencia inmoral del sistema patriarcal y la estructura de poder que lo acompaña.

La *performance* es colectiva y a la vez intimista, muestra el temperamento y el carácter distintivo de la colectividad que lo hace posible a través de las expresiones corporales y textuales de quienes participan. Aunque la intervención es repetitiva y grupal, trasluce las adaptaciones idiosincráticas de cada participante en cada contexto donde se realiza, expresa de manera contextualizada los sentimientos y las emociones más íntimas a través de símbolos que están más cerca del polo personal-psicológico. Es así que la *performance* permitió a muchas mujeres reconocer y denunciar la violencia experimentada en su propio cuerpo en contextos diversos como la familia, la universidad o la casta.

La performance como "drama social" integra diversos símbolos que desde la corporeidad de las participantes rompen con la norma y los axiomas del sistema patriarcal, al tiempo que resignifican a la mujer. Para Tur-

ner (1982) *les symboles sauvages* que aparecen en las culturas tradicionales y en los géneros como la poesía, el drama y la pintura de la sociedad postindustrial tienen el carácter de sistemas semánticos dinámicos. Para este autor los símbolos son las unidades del ritual más pequeñas, pueden ser "objetos, actividades, relaciones, acontecimientos, gestos o unidades espaciales en un contexto ritual" (Turner, 2007: 21). Estos símbolos ganan y pierden significados: a medida que "viajan" a través de un rito u obra de arte están destinados a producir efectos sobre lo psicológico, estados y comportamientos que los comunican con otros seres humanos.

Los símbolos, tanto significantes, como significados, están esencialmente involucrados en la variabilidad social, ya que las personas los emplean no sólo para dar orden al universo en el que habitan, sino también para utilizar creativamente el desorden, para superarlo, para cuestionar los principios axiomáticos que se han convertido en un grillete (Turner, 1982). Las vestimentas, la venda negra en los ojos, el maquillaje del cuerpo y los pasos en la *performance* "Un violador en tu camino" son símbolos dinámicos que resignifican este cuerpo, ya que contienen una semántica alternativa a la del sistema patriarcal, que ha buscado imponer su poder a través de la dominación y violencia en el cuerpo de la mujer.

En la coreografía de la *performance* un elemento central son las sentadillas, que se ejecutan en referencia a las que fueron obligadas a practicar desnudas mujeres y niñas en comisarías y calabozos en Chile, buscando criminalizar y atemorizar a quienes salían a las calles. Luego se señala con el dedo a los responsables de la violencia bajo el grito compartido "el violador eres tú": se identifica con la mano alzada a la izquierda, al frente, que gira y ambas manos cruzadas a los policías, los jueces, el Estado y el presidente, respectivamente. Y con el puño en alto se subraya al "Estado opresor" como "macho violador". Finalmente, viene el cierre cuando las mujeres se colocan la mano alrededor de la boca, para aumentar su voz, hacer eco con su tono y compartir en forma de secreto el extracto del himno de los carabineros de Chile, evidenciando irónicamente su contradicción con la realidad.

La coreografía alterna pasos rítmicos, alegres y festivos con los tres momentos antes descritos, de esta manera el cuerpo transita de las sentadillas al baile, de la violencia encarnada a la liberación, al juego, al placer. Con las sentadillas se exhibe la violencia hacia los cuerpos feminizados, pero transformando esta exhibición en un acto donde resurge el cuerpo

paródico, subversivo y emancipado. Es así que los movimientos corporales son símbolos "de cambio, crítica y creatividad dentro de la repetición misma. Aquí es donde ingresa la parodia como táctica para romper con la idea de una identidad de género original o primaria que emana de nuestro interior al modo de una esencia" (Milano, 2016: 159); para romper con el imaginario patriarcal que ve en el cuerpo de la mujer el territorio para imponer su poder. Estos símbolos, a medida que viajan a través de la *performance*, producen efectos sobre lo psicológico, estados que comunican entre sí a las participantes, quienes individual y colectivamente se resignifican, pero también producen efectos entre quienes observan.

Como los sujetos liminares identificados en los estudios de Turner (2007), que disfrazan y colorean sus cuerpos para mostrar simbólicamente su posición fuera de la estructura social, la venda negra en los ojos, las vestimentas que van del estilo *glam* a trajes tradicionales, y el maquillaje en el cuerpo de las mujeres señalan también su posición fuera del sistema patriarcal. La venda negra que contrasta con las vestimentas y el maquillaje es una muestra de cómo desde la liminaridad, es decir desde la oscuridad o especie de limbo social, las mujeres se resignifican vistiendo como ellas quieren. Esto debido a que el sistema patriarcal históricamente ha adjudicado a la forma de vestir de la mujer la responsabilidad de la violencia sexual, sin embargo las mujeres refutan: "la culpa no era mía, ni dónde estaba, ni cómo vestía".

Todos estos símbolos hacen del propio cuerpo un espacio de resistencia y resignificación, donde aparece la mujer subversiva que marca su frontera con respecto al Estado y el poder patriarcal. Esta cuestión también queda demostrada con la expresión de la *performance* en las plazas públicas frente a recintos de gobierno, en espacios ocupados por dictaduras para infligir torturas, como el Estadio Nacional de Chile, y en lugares de representación política como la Asamblea Nacional de Turquía. Se simboliza el propio cuerpo de la mujer como un territorio alternativo frente a los espacios que han representado históricamente el poder y la violencia del Estado patriarcal.

El cuerpo en su estado liminar resignifica a la mujer. Al respecto, Turner (2007) señala que durante el periodo liminar los cuerpos dejan de ser representados como varones y hembras. En este caso el cuerpo es considerado como un microcosmos del universo, "como un lugar privilegiado para la comunicación de las *gnosis*, del conocimiento místico sobre

la naturaleza de las cosas y el modo como éstas llegan a ser lo que son" (p. 119). Para Turner este proceso involucra símbolos no racionales o no lógicos, que surgen de presupuestos básicos individuales o culturales inconscientes, a partir de los cuales el cuerpo toma la mayor parte de la acción social.

En la noción de *performance* y cuerpo liminar de Turner se encuentra una articulación con el planteamiento de Butler. Para esta autora (2002) los cuerpos no son simples objetos del pensamiento, sino que indican un mundo que está más allá de ellos mismos. Butler sugiere la reformulación de la materialidad de los cuerpos ante el imperativo heterosexual que permite ciertas identificaciones sexuadas y excluye otras. Este imperativo heterosexual o "matriz excluyente mediante la cual se forman los sujetos requiere, pues, la producción simultánea de una esfera de seres abyectos, de aquellos que no son 'sujetos', pero que forman el exterior constitutivo del campo de los sujetos" (Butler, 2002: 19). La matriz excluyente de Butler coincide con el sistema moderno-colonial de género de Lugones (2014) explicado en el apartado anterior. Sin embargo, para ambas autoras, reconocer la matriz de las relaciones de género que instituye y sustenta al sujeto no equivale a decir que actúe de manera determinante.

La idea de "seres abyectos" de Butler (2002) converge con la figura de "novicios" de Turner (2007), quienes están en una situación liminar, fuera de la vida social, pero cuya condición de vivir bajo el signo de lo "invivible" es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos, de su autonomía y de la propia vida, según señala la primera autora. De tal forma, la amenaza de los seres abyectos no es una oposición permanente "a las normas sociales condenada al *pathos* del eterno fracaso, sino más bien un recurso crítico en la lucha por rearticular los términos mismos de la legitimidad simbólica y la inteligibilidad" (Butler, 2002: 21).

De hecho, Butler (1988) vincula su idea de materialidad del cuerpo con la noción de *performance* y "drama social" de Turner (1982), para analizar la constitución del sexo-género. Para Butler (1988), el cuerpo no está pasivamente escrito con códigos culturales, como si fuera un receptor sin vida de relaciones culturales totalmente pre-dadas. Así como Turner (1982) identifica la *performance* como un acto liminar de antiestructura, Butler (2002) considera que el género es un acto performático donde se reiteran las normas sociales pero también se abren brechas y fisuras que representan inestabilidades constitutivas en tales construcciones, como aquello

que escapa a la norma o que la rebasa. Para esta autora (1988), aunque los actores estén en el escenario en un espacio corporal culturalmente restringido y ejecuten interpretaciones dentro de los límites de directivas ya existentes, se puede promulgar un guion en y de varias maneras, ya que la obra requiere texto e interpretación.

En oposición a los modelos teatrales o fenomenológicos que toman el género como anterior a sus actos, para Butler (1988) estos actos constituyen la identidad. En este sentido el cuerpo es, en sí mismo, performático, lo cual significa que: a) no está predeterminado de alguna manera, y b) su expresión concreta en el mundo implica la toma y representación específica de un conjunto de posibilidades históricas. Por lo tanto, uno no es simplemente un cuerpo, uno hace el cuerpo y, de hecho, uno hace el cuerpo diferente de los contemporáneos, de los predecesores y sucesores (Butler, 1988). Para esta autora el cuerpo se convierte en su género a través de una serie de actos que se renuevan, revisan y consolidan a lo largo del tiempo.

Desde una perspectiva feminista, Butler (2002) sugiere tratar de volver a concebir el cuerpo como el legado de actos sedimentados, en lugar de una estructura predeterminada o excluida, ya sea natural, cultural o lingüística. De tal manera que para esta autora es posible *performar* la categoría "mujeres"; así se reconstruye el proceso de producción del discurso y la difusión de las ideas acerca de los hombres y de las mujeres y, por lo tanto, se develan las relaciones jerárquicas de poder y con ello la organización de la sociedad y de la política. En consecuencia, Butler (2002) concluye que el poder no es un sujeto gramatical y metafísico, sino la destrucción y subversión de esa gramática y esa metafísica del sujeto.

En este sentido, la *performance* "Un violador en tu camino", en el momento en que construye símbolos opuestos al sistema patriarcal desde la corporeidad, desde los sentimientos y las emociones más íntimas de las participantes, subvierte la gramática y metafísica impuesta a la mujer como "sujeto histórico". Como vimos anteriormente, cuando las mujeres ponen sus cuerpos en la calle representando la violencia infligida a éstos, subvierten desde su carne este mismo acto. La expresión del cuerpo muta inversamente la idea de la mujer como campo de batalla donde se inflige la violencia, de ese ser que acepta pasivamente su destino, según los axiomas del poder patriarcal, para convertirse en un territorio de resistencia.

El cuerpo en la calle representa la condición de visibilidad y legitimación de la mujer en tanto sujeta política, con texto y contexto diversos del guion impuesto por el patriarcado colonial, que la ha marginado de la vida pública. Las mujeres encuentran en lo lúdico de su propio cuerpo la apropiación de su ser íntimo y a la vez político. Como las brujas reivindicadas por Federici (2018), que se reunían para conjurar los males a través de danzas porque reconocían en el cuerpo un territorio de poder, las mujeres desde su cuerpo escriben de manera diversa la historia y desarticulan el poder del sistema patriarcal. Hay una resignificación política desde la piel, desde la intimidad, cuestión que se puede apreciar en los versos de la *performance* en Marruecos:

> ¿Y quién eres tú para mandarme?...
> ¿Y quién eres tú para menospreciarme?...
> ¿Y tú quién eres para prohibirme?...
> ¿Quién soy yo?
> Yo soy el pilar y el cimiento, ¡libre!
> Libre con mi conciencia y en mis pensamientos.
> Libre en mi corazón y en mi cuerpo.

Y una de las formas más importantes para despojar de poder al sistema patriarcal fue la reunión de las mujeres a través de la *performance*, haciendo de los cuerpos singulares una concatenación de cuerpos colectivos a escala global, pasando de la intimidad a la colectividad. Lo personal es así implícitamente político en la medida en que está condicionado por lo social compartido (Butler, 1988). Según Turner (1982), se crea una *communitas* espontánea, ya que subjetivamente hay un sentimiento de poder ilimitado, un sentimiento compartido de que todos los problemas (no sólo los propios) pueden resolverse; el grupo se siente (en primera persona) como "esencialmente nosotras" y puede sostener su iluminación intersubjetiva. Las mujeres que interactúan entre sí en la *performance* se absorben en un solo acontecimiento sincronizado y fluido. En esta situación no es fundamental el trabajo en equipo, sino "estar" juntas aun en la distancia física, donde la fabricación de utopías es una actividad en esencia lúdica o sentimental. Según Turner (1982), tal configuración social se revela como un vínculo amoroso ante la estructura normativa y le proporciona modelos alternativos.

Con la circulación de la *performance* en diversas partes del mundo se configura una *communitas* espontánea de mujeres en oposición a la red de corporaciones económicas y políticas, que según Segato (2016) ejercen sistemáticamente la violencia física sobre ellas; haciendo de esta *communitas* un territorio político de resistencia que parte del cuerpo, pero se fortalece entre los múltiples cuerpos de las mujeres. Un cuerpo-*communita*s-territorio que trasciende los propios Estados naciones, que rompe con las fronteras para hacer posible una demanda común global, que cuestiona la autoridad moral del Estado y subvierte sus principios. Un cuerpo-*communitas*-territorio que, como la misma Segato lo ha indicado, "circuló por el planeta por sus propios pies, evadió todos los filtros, todas las selectividades de los canales convencionales" (en Pichel, 2019).

Conclusiones

Para Turner (1982) los procesos *liminoid* son las semillas de la transformación cultural y se han vuelto centrales ya no como una cuestión de interfaz entre "estructuras fijas", sino como una cuestión de desarrollo holístico para la sociedad. Como se ha señalado, la *performance* "Un violador en tu camino", como acto *liminoid*, se suma a las olas feministas. Las incursiones feministas van tejiendo sus territorios de resistencia y subversión desde hace mucho tiempo.

Como se ilustró al analizar la *performance*, el proyecto feminista abarca tanto lo individual como lo colectivo, tanto lo consciente como lo inconsciente, implica la participación de la mujer en los espacios públicos, pero también su resignificación sobre la base de las relaciones de poder. Según Braidotti (2015), el feminismo conlleva el empoderamiento de la subjetividad femenina en el sentido político, epistemológico y experiencial. Para esta autora, la emancipación no significa adaptarse a las normas, los criterios y valores de la sociedad patriarcal; es preciso redefinir las reglas a fin de establecer una diferencia y lograr que la diferencia se perciba concretamente.

A través de la narrativa, la volición, la denuncia, los símbolos, el desahogo compartido, el afecto, la complicidad, el disfrute, la compañía y la diversión, las mujeres se definen como sujetas políticas fuera de las estructuras del Estado, crean sentidos comunitarios, ejercicios para construir el cuerpo como territorio de resistencia. Las feministas saben que tienen frente a sí mismas el reto de articular otra vida, otras formas de organización política, social y económica, donde todos los cuerpos con sus propias

gramáticas sean dignamente reconocidos, porque sólo así se podrá construir un territorio que pase de ser resistencia a ser un paisaje común para la convivencia humana.

Bibliografía

Barranco, Fabiola (2020, 31 de enero). "'Un violador en mi camino' llega a Marruecos entre insultos por exigir la despenalización del aborto". *El Diario*. Recuperado de https://www.eldiario.es/desalambre/colectivo-feminista-Marruecos-insultos-amenazas_0_990751140.html, consultado el 14 de enero de 2021.

Bianciotti, María Celeste y Mariana Ortecho (2013). "La noción de *performance* y su potencialidad epistemológica en el hacer científico social contemporáneo", *Tabula Rasa*, núm. 19, pp. 119-137. https://doi.org/10.25058/20112742.157

Braidotti, Rosi (2015). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. México: Gedisa.

Butler, Judith (1988). "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory", *Theatre Journal,* vol. 40, núm. 4, pp. 519-531. https://doi.org/10.2307/3207893

— (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.

Cano, Gabriela (2018). "El feminismo y sus olas". *Letras Libres*, núm. 239, pp. 17-21. Recuperado de https://www.letraslibres.com/mexico/revista/el-feminismo-y-sus-olas, consultado el 15 de enero de 2021.

Citro, Silvia (2009). "Los inicios, entre teorías y experiencias", en Silvia Citro, *Cuerpos significantes. Travesías de una etnografía dialéctica*. Buenos Aires: Biblos, pp. 23-36.

Cooperativa (2019, 15 de diciembre). "Cientos de mujeres interpretaron 'Un violador en tu camino' en Turquía". *Cooperativa.cl*. Recuperado de https://www.cooperativa.cl/noticias/mundo/europa/turquia/cientos-de-mujeres-interpretaron-un-violador-en-tu-camino-en-turquia/2019-12-15/182323.html, consultado el 14 de enero de 2021.

EFE (2019, 7 de diciembre). "'Un violador en tu camino' llega a una India conmocionada por casos de violaciones". *El Mostrador.* Recuperado de https://www.elmostrador.cl/braga/2019/12/07/

un-violador-en-tu-camino-llega-a-una-india-conmocionada-por-casos-de-violaciones/, consultado el 14 de enero de 2021.

Federici, Silvia (2018). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Buenos Aires: Tinta Limón.

lastesis (prod.) (2019a, 11 de noviembre). *Intervención colectiva lastesis* [video]. Recuperado de https://youtu.be/9sbcU0pmViM, consultado el 15 de enero de 2021.

lastesis (prod.) (2019b, 25 de noviembre). *Intervención "Un violador en tu camino"* [video]. Recuperado de https://www.instagram.com/p/B5T-zGYlFqen/, consultado el 15 de enero de 2021.

La Tercera (prod.) (2019, 6 de diciembre). *Kiñe nüntukafe tami rüpü mew* [video]. Recuperado de https://youtu.be/xwiAlqPDaYg, consultado el 14 de enero de 2021.

Lerner, Gerda (1990). *La creación del patriarcado*. Barcelona: Crítica. Recuperado de https://www.antimilitaristas.org/IMG/pdf/la_creacion_del_patriarcado_-_gerda_lerner-2.pdf, consultado el 15 de enero de 2021.

Lugones, María (2014). "Colonialidad y género", en Yuderkys Espinosa Miñoso, Diana Gómez Correal y Karina Ochoa Muñoz (ed.), *Tejiendo de otro modo: feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*. Colombia: Universidad del Cauca, pp. 57-73.

Martínez Prado, Hérika (2019, 1º de diciembre). "Galería: Llega himno feminista mundial a Juárez". *El Diario.* Recuperado de https://diario.mx/juarez/galeria-llega-himno-feminista-mundial-a-juarez-20191201-1594654.html, consultado el 14 de enero de 2021.

Mayer, Mónica (2009). "Un breve testimonio sobre los ires y venires del arte feminista en México durante la última década del siglo xx y la primera del xxi", *Debate Feminista*, vol. 40, pp. 191-205. https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2009.40.1445

Milano, Laura (2016). "Reventando cadenas: postpornografía, *performance* y feminismo en la obra de Nadia Granados", *Arte y Políticas de Identidad*, vol. 15, pp. 155-170. https://doi.org/10.6018/284471

nius (2019, 15 de diciembre). "Un grupo de diputadas entona 'Un violador en tu camino' en el Parlamento turco". *nius*. Recuperado de https://www.niusdiario.es/sociedad/igualdad/diputadas-turquia-cantan-violador-camino-parlamento_18_2867295120.html, consultado el 14 de enero de 2021.

Peplo, Fernando Franco (2014). "El concepto de *performance* según Erving Goffman y Judith Butler", *Colección Documentos de Trabajo*, núm. 3, pp. 5-10. Recuperado de http://biblioteca.clacso.edu.ar/Argentina/cea-unc/20161202110720/pdf_1328.pdf, consultado el 15 de enero de 2021.

Pichel, Mar (2019, 11 de diciembre). "Rita Segato, la feminista cuyas tesis inspiraron 'Un violador en tu camino': La violación no es un acto sexual, es un acto de poder, de dominación, es un acto político". *BBC News Mundo*. Recuperado de https://www.bbc.com/mundo/noticias-50735010, consultado el 14 de enero de 2021.

Ruge, Nadia (2019, 16 de diciembre). "'Un violador en tu camino': distintas réplicas, distintas tesis". *La Izquierda Diario.* Recuperado de http://www.laizquierdadiario.com/Un-violador-en-tu-camino-distintas-replicas-distintas-tesis, consultado el 15 de enero de 2021.

Segato, Rita (2016). *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños. Recuperado de https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/map45_segato_web.pdf, consultado el 15 de enero de 2021.

Turner, Victor (1982). "Liminal to liminoid in Play, Flow, Ritual: An Essay in Comparative Symbology", en Victor Turner, *From Ritual to Theater. The human seriousness of Play.* Nueva York: PAJ, pp. 20-60.

Turner, Victor (2007). *La selva de los símbolos. Aspectos del ritual ndembu*. México: Siglo XXI.

Umap (Cartógrafo). (2019). "Mapa mundial de ciudades donde se realizó la performance 'Un violador en tu camino'" [página web]. Recuperado de https://umap.openstreetmap.fr/es/map/un-violador-en-tu-camino-2019_394247#3/24.77/-26.02. Consultado el 15 de enero de 2021.

Kenia Ortiz Cadena es doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Guadalajara y obtuvo su Master en Estudios Interculturales por la Università degli Studi di Padova. Es profesora de tiempo completo en la Universidad de Guadalajara, candidata a Investigadora Nacional; en sus ratos libres escribe poesía. Actualmente se interesa por estudiar cuerpo e identidad entre migrantes con orientación sexual y de género disidente. Sus temas de investigación han sido: redes sociales, sentidos comunitarios y prácticas translocales en contextos de migración y procesos interculturales en la construcción de la identidad. Entre sus publicaciones más recientes está el libro *Sentidos comunitarios en diáspora. Reflexiones sobre la migración de Juanchorrey, Zacatecas*, México: Universidad de Guadalajara, Cátedra UNESCO de Innovación Social y Emprendimiento, Cátedra Jorge Durand de Estudios Migratorios.

ENCARTES · revista digital multimedia ·

CONTENIDO

Vol. 4, núm. 7, marzo 2021-agosto 2021
https://encartes.mx

ISSN: 2594-2999

Encartes, año 4, núm 7, marzo 2021-agosto 2021, es una revista académica digital de acceso libre y publicación semestral editada por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, calle Juárez, núm. 87, Col. Tlalpan, C. P. 14000, México, D. F., Apdo. Postal 22-048, Tel. 54 87 35 70, Fax 56 55 55 76, encartesantropologicos@ciesas.edu.mx. El Colegio de la Frontera Norte Norte, A. C., Carretera Escénica Tijuana-Ensenada km 18.5, San Antonio del Mar, núm. 22560, Tijuana, Baja California, México, Tel. +52 (664) 631 6344, e Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, A. C., Periférico Sur Manuel Gómez Morin, núm. 8585, Tlaquepaque, Jalisco, Tel. (33) 3669 3434. Directora de la revista: Ángela Renée de la Torre Castellanos. Alojada en la dirección electrónica https://encartes.mx. ISSN: 2594-2999.